

漢口作戦を描いた亀井文夫『戦ふ兵隊』（1939）

KAMEI Fumio's "Fighting Soldiers" (1939), describing Battle of Hankou

古舘 嘉

FURUDATE, Yoshimi

はじめに

日中戦争下の1937年12月に首都南京を占領した日本軍は、翌年の夏から秋にかけて、事変の最大兵力である30万人以上を動員して、国民政府が抗戦を続ける漢口に向けて攻略作戦を行った。この作戦には、従来にない大規模な文化人や報道陣が動員され、戦意高揚のための宣伝活動を行ったのである。陸軍報道部は、この漢口攻略作戦を長編記録映画とするために、映画班も従軍させて、東宝からは亀井文夫(1908-1987)が監督として赴いた¹。

本稿は戦時下の映画監督で唯一、治安維持法で逮捕され、監督資格を剥奪された亀井文夫の『戦ふ兵隊』（1939）に関しての考察である。この作品は、漢口作戦に従軍撮影したもので、亀井自身が初めて現地に赴き、演出から構成、編集、完成と全ての工程に携わった初めての作品である。しかしながら、1938年は国家総動員法が公布され、翌年には映画法が施行されるなど、検閲が強化され国家統制や思想統制が進んでいった時期でもある。そのために、この映画は軍の後援により製作されたにも関わらず、完成後は「厭戦映画」ということで公開中止となり、1941年に亀井が逮捕された要因ともなった。公開中止後、1975年にフィルムが見つかるまで「幻の映画」と呼ばれていた作品である。

以上のような稀有な作品であり、多様な表現手法を用いていることから、数多くの映画分析がなされている。ナレーションを使わずに全面字幕を用いていることについて分析している、映画評論家の佐藤忠男は「作者の意図としての一種の暗号」²であり「見る人によって自由に解釈できるよう、わざと抽象的な言葉になっている」³と説いている。映画全体を構成しているモンタージュ手法については、映画研究者の佐藤真が「この時代はモンタージュで抵抗せざるをえなく、亀井の屈折したモンタージュの秘訣は、映像が言葉上の意味の筋立てからあふれ出すところ」⁴であるという。また、佐藤真と映像作家鈴木志郎康は「映像と言葉の意味のズレが重層的な二重構造を持ち、表向きの言葉の意味とは裏腹の別の意味が読み取れる」⁵と二重構造についても言及している。さらに佐藤真は「観客一人ひとりの主体性と批判精神を前提としている」⁶とし、映画評論家の岩崎昶も、当時流行った「裏目読み」⁷との見方をするなど、観客についても述べている。映像表現については、映画研究者キーズ・バックナーがヨリス・イヴェンスの『四億』（1939）と比較して、亀井は曖昧な表現との見方をし⁸、映画史研究者牧野守は石川達三の『生きている兵隊』の冒頭の中国の描写との類似性を指摘している⁹。最終的に佐藤真は「亀井は観察者にすぎず、あくま

¹ 西岡香織『報道戦線から見た「日中戦争」』芙蓉書房出版、1999年、179-181頁。清水晶『戦争と映画』社会思想社、1994年、57-60頁。宇野真佐男『幻の原爆映画を撮った男』共栄書房、1982年、102-103頁などを参照。

² 佐藤忠男『キネマと砲撃』リポート、1985年、176頁。

³ 同上、174頁。

⁴ 佐藤真『愛蔵版ドキュメンタリーの地平』凱風社、2009年、180頁。

⁵ 同上、159-160頁。鈴木志郎康『映画素志』現代書館、1994年、244頁。

⁶ 佐藤真、前掲書、202頁。

⁷ 岩崎昶「戦後三十年の時点に—『戦ふ兵隊』再見—」『文化評論』1975年、7月号、148-149頁。

⁸ Kees Bakker, "They are Like Horses with Blinders on" One war, two views: Joris Ivens and Fumio Kamei, China, 1938," *Studies in Documentary Film* Volume 3, 2009, pp.30-31.

⁹ 牧野守『映画学の道しるべ』文正書院、2011年、244頁。石川達三『生きている兵隊』中央公論新社、2015年、10頁の描写。

で亀井が理解する中国人と兵士を描いた。戦争は愚かだという観点に徹した¹⁰との分析をしている。

このように先行研究は、全面字幕、モンタージュ手法、二重構造、観客の視点、映画表現など多岐に渡って研究されている。しかしながら、一次資料である、当時の手記や言説が全て紐解かれたわけではない。そこで本稿では、亀井らの従軍の様子を一次資料から明らかにした上で、映像分析と一次資料により亀井の表現技法および演出方法について新たな考察を加える。新知見としては、この映画の再現部分に登場する田中中隊長の手記を基に、漢口入城で実際行われたことと、亀井が編集によって取捨選択したものを照らし合わせながら、いかなる兵士像を構築しようとしたかを明らかにした。さらに、カメラマン三木の言説から、この作品の中で誰もが感動すると説いている「廢馬の倒れるシーン」の撮影方法が明らかになり、亀井の演出手法の一端を見出したことである。

論文構成としては、第1章で漢口作戦でのメディア戦略がなぜ必要であったかを説く。その上で亀井たちの従軍撮影の様子を踏まえ、『戦ふ兵隊』の構成に至った経緯を考察する。第2章では公開中止から一般公開に至るまでを概観する。第3章では映画分析を行い、亀井がこの作品で描いた「中国人と兵士」像、さらには表現技法や演出手法を手記や言説を交えて考察する。

1. 漢口作戦への従軍撮影

1-1 メディア宣伝戦略の強化

1937年12月に首都南京、次いで杭州を占領した日本軍は1938年5月に徐州、6月に安慶をも占領した。さらに6月15日御前会議にて漢口攻略作戦の実施を決定し、大本営は8月22日に漢口攻略を発令した。漢口作戦の目的は「支那中部の要衝を占領することによって、蒋介石政権に戦略上の大きな打撃を与え、その屈伏によって支那事変を一挙に解決」¹¹することであった。

翌日の8月23日、内閣情報部は文筆家の漢口作戦への従軍を提案し、従来にない大規模な文化陣と報道陣の動員を行った¹²。文壇では海軍側に菊池寛、佐藤春夫、吉川英治、小島政二郎、浜本浩、北村小松、吉屋信子等、陸軍側には久米正雄、白井喬二、岸田国土、佐藤惣之助、尾崎士郎、瀧井孝作、中谷孝雄、浅野晃、富沢有為男、丹羽文雄、深田久弥、川口松太郎、片岡鉄兵、林芙美子等が作家従軍部隊（通称「ペン部隊」）として従軍した。楽壇では山田耕筰、西條八十、堀内敬三、古関裕而（『戦ふ兵隊』の音楽担当）などが従軍、映画界では新興、大毎映画班、松竹、東宝が動員された¹³。

動員の理由を陸軍報道部長の馬淵逸雄は「武漢攻略戦の記録を国民的記憶として後世に伝へんがため」¹⁴としている。しかしその背景には、陸軍省新聞班が記しているように「満州事変に於て我が宣伝の拙劣なりし為め、我が正義の主張を十分全世界に徹底せしむるを得ず、遂に連合脱退の余儀なきに至った苦き経験」¹⁵という、満州事変に於けるメディア宣伝戦略の失敗があった。さらに、その後の上海事変では、上海が中国の他地域よりも遥かに外国人記者が多く駐留していることから、多くの海外メディアが日本の侵略を糾弾し、

¹⁰ 佐藤真、前掲書、182頁。

¹¹ 井本熊男『支那事変作戦日誌』芙蓉書房出版、1998年、222頁。

¹² 西岡香織、前掲書、179-182頁。

¹³ 馬淵逸雄『報道戦線』改造社、1941年、119頁。馬淵著には楽壇に「古関裕而」の名前はないが、西岡香織、前掲書、182頁には存在する。古関は『戦ふ兵隊』の音楽担当であることから、従軍したという情報は重要であるために追加している。

¹⁴ 馬淵逸雄、前掲書、119頁。

¹⁵ 陸軍省新聞班『国防の本義と其強化の提唱』1934年10月、27-28頁。

反日の姿勢をとった。そのために、日本軍の国際都市への侵略性が一斉非難を浴びたのであった¹⁶。また、南京占領時の国際社会からの非難により宣伝の重要性を感じ、宣伝が百パーセント物を云うことを痛感したとの趣旨を馬淵も語っている¹⁷。その反省から、対内外のメディア宣伝戦略を強化、転換することになるが、漢口作戦もその一環とみられる。

1-2 亀井の漢口従軍撮影

当時、映画について内閣情報部情報官の清水盛明は「大衆的であり、直感的であり、情緒的であって、宣伝上頗る有力なものであります」¹⁸と記しており、メディア宣伝に於ける映画の重要性を説いている。この項では、亀井たちの漢口従軍の日程を確認した上で、『戦ふ兵隊』の内容を確立していった過程を考察する。

東宝は『上海』(1937)と『北京』(1938)で高評価を得た亀井文夫を監督に起用し、『上海』で活躍したカメラマンの三木茂と録音の藤井慎一、さらに撮影助手の瀬川順一の4人を漢口作戦の映画班として送り出した。三木の資料によると、1938年8月23日に東京駅を出発して南京から御用船に便乗させてもらい、9月16日に九江に上陸、10月5日星子方面でロケハンをしている。12日に日本軍が占領した隘口街において、この映画に使用されているとみられる400人ほどの農民が夕陽を浴びて避難している様子を撮影、14日に最前線の後方へ向かい、15日には廬山に撮影に行っている。21日星子に戻り、23日午後4時15分漢口が陥落したために25日船で漢口に向かう。27日一行は漢口に上陸、その後、2か月程漢口に滞在し、12月中旬以降に東京に戻るという4か月に及ぶ従軍撮影であった。なお、三木は10月5日の星子方面のロケハン後、2日間銃撃戦に巻き込まれて行方不明になっている¹⁹。

亀井たちが出発して1か月後の9月21日号の『キネマ旬報』には、『戦ふ兵隊』の広告が掲載されており²⁰、東宝のこの映画に対する力の入れようと、出発時点で既にタイトルが決定していたことがわかる。しかし、亀井によれば、映画の内容に関して「出発前に計画した撮影プランは余りに多くの後援を望む大へん欲張りなプランで、それは、壮大な戦争の大スペクタクルだった」ために、当初の予定を変更したということであった²¹。亀井はどのような事情から構想を練り直すことになり、映画内容を確立したのかを、関係者の言説から紐解いてみる。

まずプランを変更した第一の理由は、戦場に持っていくには荷物が多すぎたということである。撮影器一式、三脚付ターレットアイモ、シングルシステム録音機一式²²、充電器、電池、乾電池(充電不可能な場合に備えて二万フィート録音可能な量)、食料品、寝具、薬品等45個もあった。図1は実際に従軍撮影に使われたカメラで、カメラの下に置いてあるケース類など45個の荷物があつたということになる。新聞班や写真班のリュックサックにライカひとつという身軽さとは大きな違いである²³。亀井らの手記や広告の文面には体力勝負であったことや、荷物の多さに苦勞をしている様子が随所にみられる²⁴。一行は最初にロ

¹⁶ 山本武利「日本軍のメディア戦術・戦略」『「帝国」日本の学知 第4巻メディアの中の「帝国」』岩波書店、2006年、285-286頁。

¹⁷ 馬淵逸雄、前掲書、1941年、72-73頁。

¹⁸ 清水盛明「戦争と宣伝」荻野富士夫編『情報局関係極秘資料 第8巻 復刻版』不二出版、2003年、176頁。

¹⁹ 三木茂「戦ふ兵隊」『東宝映画』2巻7号、1939年2月上旬号、8-10頁。

²⁰ 『キネマ旬報』1938年9月21号94頁、『キネマ旬報』1938年10月11号82頁、『キネマ旬報』1938年10月21号82頁、『キネマ旬報』1938年12月11号86頁と広告が掲載されている。

²¹ 亀井文夫『「戦ふ兵隊」からの経験』『シネマ旬報』1939年春季特別号、105頁。

²² 1939年時点での三木は録音機がシングルシステムと語っているが、後の三木のコメントによるとシングルシステムではなく本格的ダブル形式であったという。三木茂「随想『戦ふ兵隊』」『気骨のカメラマン三木茂特集』高知県立美術館、2001年、29頁。(『ユニ通信』1975年6月9日号よりと記載)

²³ 三木茂「戦ふ兵隊」『東宝映画』東宝映画社、1939年2月号、8-9頁。

²⁴ 同上、8頁。『国際映画新聞』復刻版 第58巻、第240号～第243号2007年、111頁。(1938年の広告) 亀井文夫、前

バを手に入れ、次に4台の人力車に機械を分乗して4人で運んだことなどが語られている。そのため、4人では到底事前の撮影プランを遂行することができないことと判断し、戦争のスペクタクルを描く集団の「戦ふ兵隊」ではなく、人間性を描く「戦ふ兵隊」にしたということであった²⁵。



図1 従軍に持参したカメラと機材ケース：国立映画アーカイブ所蔵

第二に、亀井は中国に渡ってから様々な人にアドバイスをもらっていることを明かしている。「陸軍報道部には『麦と兵隊』を書いた火野葦平、伊地知進がいた」²⁶と亀井は語る。当時、軍と報道機関との中間に報道部が設置されており、玉井伍長として出征して『糞尿譚』で芥川賞を受賞した作家火野葦平を、陸軍報道部の馬淵が上海の報道部員として引き抜いていた²⁷。当時の『戦ふ兵隊』の広告にも「特筆すべきは『麦と兵隊』の作者火野葦平が現地撮影を指導することになった」²⁸との記述もみられる。また、伊地知進は馬淵の士官学校区隊長時代の生徒で、『廟行鎮再び』で直木賞候補にもなった人物である。亀井は、この二人から「戦争の表裏を国民に知らせるべき」²⁹とアドバイスされたと語っている。文壇人だけではなく、現役の軍人で『戦ふ兵隊』の中で再現映像にも協力してくれた田中軍吉中隊長にも「勝ち戦の勇ましいニュース映像ではない状況を知ってほしい」³⁰とされている。というのも、この時期はニュース映画が華々しく、

突如敢行せられた南支攻略戦の第一歩バイアス湾敵前上陸から旬目にして早くも廣東突入占領續いて武漢三鎮の陥落と戦局の急速な発展共に各社戦局ニュースも最高調に達し華々しいニュース戦が行はれた。³¹

というように、戦争を鼓舞する映像ばかりであった。三木の手記にも「俺達をうつしてくれよ、旗を持ってバンザイしてやるぜ」と兵士に言われ、「ニュース映画班に万歳をやらせられた経験があるナ」³²との感想を漏らしている箇所もある。これらのアドバイスを受け、

掲書、1939年春季特別号、105頁など参照。

²⁵ 亀井文夫、前掲書、1939年春季特別号、105頁。

²⁶ 秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々1古閑裕而・亀井文夫対談」『キネマ旬報』1975、7月下旬、133頁。

²⁷ 馬淵逸雄、前掲書、439-440頁。

²⁸ 『キネマ旬報』1938年10月11日号、82頁。

²⁹ 秋山邦晴、前掲書、133頁。

³⁰ 土本典昭「採録シナリオ亀井文夫戦ふ兵隊完全復刻」『辺境』夏号、記録社、1987年、156-157頁。

³¹ 山本幸太郎「ニュース映画評」『キネマ旬報』1938年11月21日号、54頁。

³² 三木茂、前掲書、1939年、10頁。

亀井は「ともかく戦場の真実というものをとりあげようと考えた」³³のである。

第三に、この撮影が亀井にとって初めての戦場での従軍であったということが挙げられる。亀井は戦場での一步を「われわれが内地から戦場へ行つて、初めて死骸を見た瞬間、可成烈しいショックを受けた」³⁴と語っている。ここでは「われわれ」と言っているが、カメラマンの三木と録音の藤井慎一は『上海』で上海事変後の現地撮影を行っていることから、この言葉は亀井自身の事と推察する。さらに、「カメラを立てたところ、どっちを向けても、機密の兵器、機密に属する事柄、内地の人々に報せたくない事柄、死骸等々が、しのび込もうとする」³⁵というように、事前に思い描いていたプランでは成り立たない現実がそこにはあったのである³⁶。

加えて、現地ではマラリヤや赤痢が蔓延していた。陸軍報道部長の馬淵によれば、

戦場に於けるマラリヤはひどいもので、内地から張り切った艶々しい顔色をしてやって来た多くの従軍記者が、武漢作戦の途中から引返して来るのを見ると、誰も彼もマラリヤと長江赤痢とで土色になり、見るかげもなく痩せ細っていた。³⁷

という状況下であった。亀井自身も食べ残しのみかんの缶詰を食べて赤痢になり、撮影途中で後方に下がらなくてはならなかったのである³⁸。さらに、陸軍航空本部の撮影で漢口作戦に参加した宮島義勇によれば、偶然、亀井に上海で会った際に、カメラマンの三木や撮影助手の瀬川のことを尋ねたが、詳しいことはわからないと言っていたという。その後、宮島が九江で瀬川にあった時の下記の会話で、戦場での様子を伺い知ることができる。

三木君と南昌近くの星子まで行ったが、中国人の襲撃を受け、混乱の中で三木君とはぐれてしまい、一人で九江に戻ったというんだ。「亀井君はまだ上海にいた」というと、「三木君も、もし無事だったなら皆でまた会いましょう。それまでお互い生命を大切にしようや」そう言って別れた。³⁹

これが、三木が銃撃戦に巻き込まれて行方不明になった時のことであろう。その後、宮島は漢口で4人に再会しているが、「本当に苦労したらしい」⁴⁰と述べている。このように、戦場の悲惨な状況に加え、自らの病気やスタッフが行方不明になるなどの要因により亀井がたどり着いたのが、「あのとき、戦いの中にありながら、何か空虚しさをひしひしと感じたわけです。だから『空虚しさ』というのが、映画のテーマ」⁴¹となったのであろう。

2. 公開中止から一般公開まで

1938年12月下旬に亀井らが帰国してから、映画完成(1939年3月)までの『キネマ旬報』には、全てに『戦ふ兵隊』の広告が掲載され、最後の広告には「日本映画萬歳!ここ

³³ 秋山邦晴、前掲書、133頁。

³⁴ 亀井文夫、前掲書、1939年春季特別号、105頁。

³⁵ 亀井文夫「記録映画と真実と」『映画評論』1939年、5月号、46頁。

³⁶ このあたりについては大月功雄「総力戦体制と戦争記録映画—亀井文夫の日中戦争三部作をめぐる—」『年報・日本現代史』2018年、第23号、307-310頁が詳しい。

³⁷ 馬淵逸雄、前掲書、168頁。

³⁸ 三木茂、前掲書、2001年、29頁。

³⁹ 宮島義勇「宮島義勇回想録」『キネマ旬報』1984年4月下旬号、113-114頁。宮島は『蟹工船』(1953)『人間の条件』(1959、1961)の撮影監督で亀井が編集を担当した初期の作品『姿なき姿』(1935)の撮影を行っている。

⁴⁰ 宮島義勇「宮島義勇回想録」『キネマ旬報』1984年4月下旬号、113-114頁。

⁴¹ 秋山邦晴、前掲書、130頁。亀井は「虚しい」ということを「空虚しい」と表記している。本稿では亀井に沿った形で「空虚しさ」を使用する。

に名作誕生！」と大きく見出しが掲げられている（図2）。ここからも、東宝の宣伝力と完成への自信や期待が感じられる。



図2 『戦ふ兵隊』の広告
『キネマ旬報』1939年3月21日号

その成果により、完成後の東宝が開催した試写会には3万人が参加したという⁴²。評論家の田中純一郎は「当時東宝社員だった私は、会社の試写室で参考試写に立ち会ったが、全編を流れるムードは、華々しい戦闘というより、死に直面しつつ、穴のあいた靴や眠りながら行軍する兵士たちの、静かな、黙々とした魂に触れる思いがして、見ていて心臓が凍るようだったことを、今でも思い出す」⁴³と語る。一方で、戦闘日誌を基に同時録音で再現した箇所に対する批判もあった。たとえば、映画評論家の岩崎昶は「観客は記録映画の中に作為も駆引きもないぎりぎりの事実を見ようと望んでゐるので、このような虚偽や作為には裏切られた反撥と不信とを感ぜざるを得ないのである」⁴⁴と述べて、兵士の再現が芝居だと批判している。撮影監督の宮島義勇は試写室で数回見たと証言しており「芝居がかったところがあったのは嫌だったが、亀井、三木、藤井君らの仕事は僕にとって強烈な印象だった」⁴⁵と述べ、多様な印象を与えながらも、試写会は盛況であった。

しかしながら一般公開を目前に、戦争の悲惨さを暗示した厭戦映画であり「戦ふ兵隊」どころではなく「疲れた兵隊」だということで公開中止に追い込まれる。⁴⁶当時、東宝において『戦争と平和』（1947）で亀井と共同監督を務めた山本薩夫は、東宝のプロデューサー森岩男から「もう一度作り直して世に出してほしい」と言われたが断ったことを下記のごとく明かしている。

私は、そのころ東宝の森岩男に呼ばれ、亀井の『戦ふ兵隊』を編集しなおして、作品が世の中に出られるようにしてくれと依頼されたことがある。そのとき私は何度もこの映画を見たが、記録としてすぐれており、どう考えても編集しなおすことは不可能であった。私は森さんに、「一生懸命考えたが、できません」と断っている。もし、あの作品を編集しなおし、国策的な映画にしていたら、私は自分の人生にとんでもない恥を重ねなければならなかっただろう⁴⁷。

その結果、この作品は試写会後にお蔵入りとなってしまったのである。

亀井は後に、「この映画がよく反戦映画だと言われますが、地下にもぐって抵抗運動をやってつくったわけでもないし、ぼくらのつくるものは、いつでも日劇で上映されるものだったでしょう。（中略）これが公開禁止になるなんて、ちっとも考えていなかったんですよ。そんなこと考えたこともないし、心配などしたこともなかった」⁴⁸と語る。亀井にしてみれば、陸軍報道部の指示を仰いで製作したわけであり、現職の軍人の意向も取り入れ、また、

⁴² 撮影助手の瀬川の証言。土本典昭、前掲書、145頁。

⁴³ 田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社、1979年、108-109頁。

⁴⁴ 岩崎昶『映画と現実』春陽堂、1939年、39-40頁。

⁴⁵ 宮島義勇、前掲書、115頁。フランス文学の小松清氏、『肉弾』の桜井忠温氏もほめていたと亀井は語っている。秋山邦晴、前掲書、133頁。

⁴⁶ 谷川義雄「十五年戦争下の『文化映画』『戦後映画の展開』岩波書店、1987年、307頁。

⁴⁷ 山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984年、74頁。

⁴⁸ 秋山邦晴、前掲書、132頁。

東宝も賛同した作品であるだけに納得がいかないものであったろう。亀井は映画内容に関してだけでなく「当時東宝は、フィルム調達のために陸軍が必要とするプロダクションを新設する計画があり、その時の条件として『戦ふ兵隊』を取り下げた」したがって、「この映画は検閲に引っかかったのではなく、うやむやにしたのだ」⁴⁹との会社の実情も語っている。ともあれ、この作品は公開直前に公開中止となり、当時の映画館で上映されることはなかったのである。

1975年、行方不明になっていたこの映画の存在が発覚する。TV番組『ドキュメント昭和』（日本映画新社、朝日放送制作）のスタッフが、東宝のダビングステージのスクリーン裏から偶然見つけたのである⁵⁰。もともと、この映画のフィルムは2本あったが、1本は劇映画『戦争と平和』（1947）のプロローグに使われたので原型を残しておらず、見つかったのは残りの1本であった。これは1939年の完成時に試写上映を行った後、この映画の再現シーンで協力してくれた田中軍吉中隊長が、兵士たちの出身地の鹿児島で試写をするために借りていたもので、東宝に返却したものの、そのまま忘れ去られていたのであった⁵¹。

発見の翌年1976年の10月、『戦ふ兵隊』は初めて一般公開され、全国127か所、5万7千人が観賞した。これを主導したのが日中友好協会で、日中国交正常化後に国民規模の日中不再戦運動を展開する宣伝材料がほしいと願い、自主上映に踏み切ったということであった。上映はどれも盛況で、映画に夫が映っていると聞いて駆け付けた婦人や、群馬県では高崎15連隊の苦闘が描かれており、好評だったそうである。また、事務局には「あれは戦死した父ではないだろうか」といった問い合わせが多くあり、その中には、映画で紹介された「写真と手紙」を送った夫人が、写真に写っている長男と共に健在との知らせも入ったということであった。以後、『戦ふ兵隊』は2年2カ月に渡って、全国各地で上映されたのであった。⁵²

3. 『戦ふ兵隊』作品分析

亀井は第1章で考察したように、この作品で「戦ふ兵隊」の人間性を描くことによって戦争の表と裏、つまり、表の兵士の勇ましさだけでなく、その奥に隠された真実を追求し、「空虚しさ」を伝えようとした。では、何をどのような手法で描いたのか、これまでの先行研究に加えて関係者の言説により「空虚しさ」を亀井が表現するために行ったことを明らかにする。

3-1 戦争による被害者は誰なのか

① クレショフ効果を用いた中国人の表象

この作品は『戦ふ兵隊』というタイトルにも関わらず、オープニングタイトル後の冒頭部分は中国人の祈りから始まり、ラストシーンは中国人が復興する姿で終わる。ここからもわかるように、この映画は中国大陸での戦争により被害を受けている中国人を一つの核に据えているのである。特に冒頭3

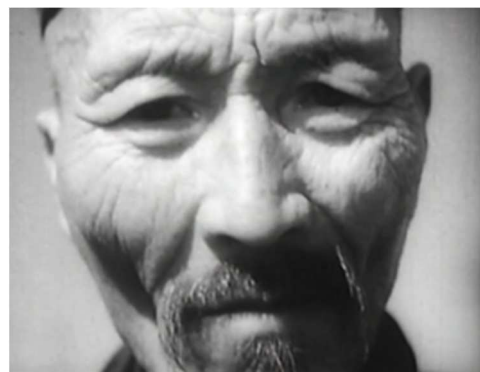


図3 老人のクローズアップ

⁴⁹ 亀井文夫、内海愛子対談「上映されなかった『戦ふ兵隊』」内海愛子編者『ぼくらはアジアで戦争をした』梨の木舎、1986年、204頁。

⁵⁰ 岩崎昶、前掲書、1975年、146頁。

⁵¹ 土本典昭、前掲書、145頁。ここでは亀井と瀬川の記憶としてフィルムが2本有ったと記されているが、三木茂は3本と証言している。宇野真佐男、前掲書、103頁。

⁵² 宇野真佐男、前掲書、122-131頁。

分間は中国人の悲しみを描いており、亀井の表現方法が凝縮された部分でもある。

まず、日本軍によって家々を焼かれ、ただ立ち尽くす人や祈りを捧げる人が描かれており、この人々の悲しみを表現するために、クレショフ効果が用いられている。クレショフ効果とは、編集手法で映画の意味や感情の効果が一つ一つのショットに由来するのではなく、ショットの並置から生じることを例証するものである⁵³。ここでは、皺が刻まれた老人のアップがそれに当たる（図3）。老人の顔単体では特別に表情を伺えるものはない。ただ少し顔をしかめているだけである。しかし、その前後に燃えている家の映像をつなぐことによって、見ている側は家が焼けて老人は悲しんでいると理解するのである。

亀井はこの部分について次のように発言している。「『日本軍がゲリラ掃討の目的で付近の家を焼き払った・・・』など説明することはとても出来ないわけですよ。日本軍は中国の農民を苦しめてるなんて、言葉では言えないでしょう。だから言葉で言わない」⁵⁴と語り、クレショフ効果を用いて家を焼き払われた苦しみを表現したのである。さらに、この映像には男声コーラスのハミングが加わり、悲しさや辛さ、虚しさが増す構造になっている。

被害者としての中国人の映像はこの後も続く。重い荷物を担ぎ、村を追い出される人々の長い行列が異なるアングルで7カット繋がれている（図4）。これは三木の手記によると、「10月12日隘口街が陥ちた。この附近の土民が四百名位夕陽を浴びて避難してゆく悲愴な有様をうつす」⁵⁵（原文のママ）場面ではないかと推察するが、瀬川が「避難民がひたすら戦火のやんだ村へと急ぐ（江西省鄱陽湖近郊）」⁵⁶場面と証言しており、どちらなのかは定かではない。この村人の行列を横から、斜め下から、後ろから、遠くから、間近からと様々なカットで撮影し構成されている。この畳み掛けるカットを7カットも繋いでいるのは、村人が追われるように村を出ていかなければならない状況を憂いているのはもちろんだが、亀井は数の多さを表現するためにこの手法、すなわち、モンタージュ手法を用いたと考えられる。モンタージュ手法とは、カメラで捉えた個々の現象を組み立て、新たな意味を作り出す手法で、クレショフ効果から発展したものである。この場面はモンタージュ手法の特性で、短いショットを重ねることによって、「短時間で大量の情報を伝達することを可能にする」⁵⁷ことを狙いとして構成された部分である。このような大人数が行列を成す場面を表現する場合に、亀井は1つのショットでは入りきらず、ロングテイクだと時間がかかりすぎるために、この手法を用いたと思われる。

さらに行列の繋ぎ部分には、2種類の「乾燥してひび割れた大地」が挿入されている。最初よりも2つ目（図5）の方がひび自体大きく、鮮明に映っている。村人が去るにつれて、ひび割れた地面が拡大し鮮明になるという構図になっている。これらのことは、村人が去ることで田畑を耕す人々がいなくなり、土地が荒れていく様子を示している。この「乾燥してひび割れた大地」も前述の「老人の顔」同様にクレショフ効果を用いている。この単

⁵³ スティーヴ・ブランドフォード他『フィルム・スタディーズ辞典』フィルムアート社、2004年、95頁。レフ・クレショフは1920年代初期にモスクワ国立映画学校のワークショップにおいて、無表情な顔のクローズアップとスプーの入った皿、棺の中の死んだ女性、おもちゃで遊ぶ幼い少女のそれぞれのショットと組み合わせたとこ、観客は全ての場合、顔の表情を適切に解釈したことから編集の力が実証された。この場面は先行研究で分析済みで、フィオードロフ・アナスタシア『リアリズムの幻想』森話社、2018年、132-134頁に詳しい。

⁵⁴ 秋山邦晴、前掲書、129-130頁。撮影の3日前、この付近にゲリラが現れ、日本軍の郵便車を襲撃した。これに対して日本軍は付近一帯の民家を焼き払うよう命じた。中隊長は「放火用意！放火！」と云ったと亀井は語っている。亀井文夫「コミンテルンと雑魚一匹」『文学』VOL.29、1961年5月号、564頁。

⁵⁵ 三木茂、前掲書、1939年2月上旬号、10頁。

⁵⁶ 土本典昭、前掲書、148-149頁。

⁵⁷ ジェイムズ・モナコ『映画の教科書一どのように映画を読むか』フィルムアート社、1991、183-190頁。J・オーモン他『映画理論講義』勁草書房、2002、63-72頁。編集は、アメリカでは「カッティング」や「エディティング」と呼ばれ、不要なものを排除するという意味である。他方、ヨーロッパでは「モンタージュ」と呼ばれ、生の材料をもとに作り上げていくという意味合いで使われる。つまり、モンタージュとはカメラで取られたものを選択し、結合し、つながりを整える操作をいう。しかし、本稿での説明は単に編集だけの意味に留まらず、ソヴィエトのモンタージュ論の意味も含んでいる。

なる「乾いてひび割れている土」のショットを、村人が重い荷物を担ぎ老若男女が村を追われるシーンに挿入することによって、観客には「単なる地面」ではない別の意味が付与され、心象的には切なさが増すという作用を生み出しているのである。



図4 中国人の長い行列



図5 ひび割れた大地

冒頭の中国人の悲しみを表現する最後は、道端に立つ道祖神のショットである。これは手で顔を覆っているアップ（図6）とルーズショット（図7）で構成されている。2つ目の道端にポツンと立つルーズショットの道祖神はすでに劣化していることから、この二つのカットは同じものではなく、ポーズが類似する異なる対象であると認識できる。この二つをこれまでのパートと繋ぐことによって、一連の行動が「顔を覆うというしぐさ」により主体的な悲しみとなって観客に押し掛かってくるのである。次のルーズショットは悲しみを継続させながら余韻に浸る「間」を感じるショットになっている。ここでも手で顔を覆うしぐさの人形と、単に口元を押えているように見える道祖神がこれまでとの連続性によって、中国人の悲しさを増幅するクレショフ効果が使われ、冒頭部分の一連を締め括っている。



図6 顔を覆っている人形



図7 手で口元を覆う道祖神

エンディングは漢口攻略後の戦火が去った焼け野原から、使えそうな鍋など日用品を拾う中国人の様子が描かれ、路上で笑顔を見せて話し込む女性や、気ぜわしく軽やかな足取りの女性の足元が映し出される。映画の最後に中国人が日常に戻ろうとする姿が描かれて、この映画は終わっているのである。冒頭とラストに中国人の様子を描いていることから、この映画の大きな柱の一つが、この戦争によって被害を受けている中国人に焦点を当てていることがわかる。

②疲れた兵士の表象

次は、兵士についてである。これまで検討したように、亀井は兵士の勇ましきだけでなく人間性を描きたいと語っていた。この項では、亀井が描いた兵士の映像を検証した上で、亀井が戦争の「空虚しさ」を表現するためにどのような場面を構築したのかを、従軍した田中中隊長の手記を手掛かりに考察する。

映画の冒頭に中国人の悲しみを一連の映像で表現した後、亀井は次のような映像をつなぎ合わせた。日の丸を掲げた戦車が手前に向かって走ってくる映像（図8）と、日の丸のアップ越しに見える、破壊された家々の映像（図9）である。これまでの物悲しい男声ハミングが終わり、けたたましいキャタピラーの音と共に土埃をあげた戦車数台が向かってくるシーンは、これまでの中国人の苦悩や悲しみの原因を表すものと見て取れる。さらに図9では、はためく日の丸越しに破壊された村の様子が見え、日本軍が村を占拠したということを明確に語っている。映画研究者のピーターB・ハーイも「この映像を見て、とっさに『侵略者』の姿を思い浮かべない者がいるだろうか」⁵⁸と述べている通り、被害者である中国人に対し、日本軍の侵攻を明確に語っている場面である。

このように戦闘行為を行っている兵士は命令に従わざるを得ない戦士であるが、一方で、次につづく映像はそれらとは別の兵士の顔、すなわち兵士の日常が映し出されている。



図8 手前に向かってくる戦車



図9 日の丸のアップ越しの破壊された家々

一転、長い移動撮影で始まる兵士の映像は、心地よい朝の日差しを受けた木々が穏やかに映り、兵士たちも爽やかな顔を向けている。音楽も落ち着いた心地の良い調子で、時おり入る砲弾の音や、馬の鳴き声さえもここが戦地だとは感じさせない。この兵士たちは紛れもなく、先程の戦車に乗っていた兵士たちであるが、残虐なイメージは微塵も感じないのである。それどころか、兵士が草むらに折り重なりお尻をカメラに向けて寝ているシーン（図10）を挿入するなど、これまでの戦意高揚映画では見られない様子を描いている。その他にも本を読むシーン、食事をするシーンなど、普段見ることのできない兵士の戦場での日常が描かれている。さらに、ケガをした兵士が野戦病院で不安な表情をしている場面や、亡くなった兵士の家族から送られてきた手紙を読んでいる場面、夜中に手紙を書いている場面など、兵士の人間性が感じられる部分が表現されている。このように、戦意高揚映画では見られない、兵士の日常や心的描写まで捉えている。

⁵⁸ ハーイ B. ピーター『帝国の銀幕』名古屋大学出版、1995年、86頁。

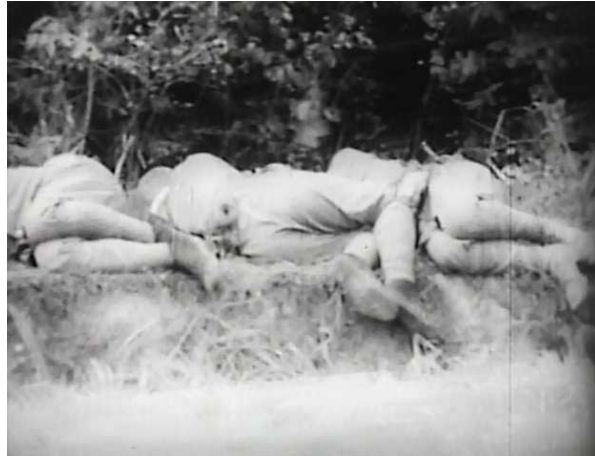


図 10 お尻をカメラに向けて寝ている兵士たち

この作品の中には10分ほど続く同時録音の再現シーンがある。田中中隊長の戦闘日誌をそのまま再現したものであるが、据え置きのカメラは動かず、図11の画角のまま兵隊を捉えている。これは再現とは言え、役者が演じたわけではなく、実際の兵士たちが数日前に自分たちに起こったことを、戦闘日誌をもとにカメラの前で演じたものである。この再現シーンに関しては批判も多くあったが、亀井は次のように語っている。「撮影対象にカメラを意識させない様に、ものかげから秘かに撮ったスナップ・ショットだけに実写性が含まれていて、カメラが意識されたり、撮影の爲に、もう一度現象を再現したのでは、最早価値のない虚構になってしまう、これは実写性への迷信である」⁵⁹と述べ、戸外の軍用犬や馬の位置から兵の出入りまで一切手を加えずに撮影したということであった⁶⁰。さらに、この場面は佐藤も述べているように、淡々とした中隊長の言葉に気が抜けるようである⁶¹。「あのね、カワカミ兵長は・・・」「ムチャクチャに撃つとる、フウン」「今、来よるか」など、戦意高揚映画にみる勇ましい兵士ではなく、戦場における本来の兵士の姿を観客は目にするようになるのである。



図 11 田中中隊長らの再現シーン

この場面で戦闘指揮を取っている人物が中隊長、田中軍吉（1905-1948）である。これ以

⁵⁹ 亀井文夫、前掲書、1939年5月号、44頁。

⁶⁰ 一切手を加えなかったというのは撮影助手の瀬川の証言。土本典昭、前掲書、157頁。

⁶¹ 佐藤真、前掲書、169頁。

降、田中の手記を基に分析を行うことから、田中について簡単に紹介する。田中は『日本陸海軍総合辞典』によると、陸軍士官学校を卒業後、少尉・中尉を経て東京外国語学校（現東京外国語大学）でロシア語を学び、1931年の満州事変が勃発した年にハルピンに留学している。1937年には東宝国際映画企画製作部長の職に就き、1937年8月には歩兵45連隊の中隊長として召集され、今回の漢口作戦の任務に就いている。その後、1947年の中国軍事法廷で死刑判決が下され、1948年に戦犯として南京で処刑された人物である⁶²。

田中は士官学校出身でありながら、東宝映画部の仕事の経験もあったということで、「勝ち戦の勇ましいニュース映像ではない状況を知ってほしい」⁶³と、亀井に語ったと考えられる。また、専攻がロシア語であったことで、ソヴィエトに留学経験のある亀井との接点も伺えよう。

それでは、田中中隊長の手記から、先行研究でこれまで見過ごされてきた漢口入城シーンについて検討する。1938年10月に陥落した漢口に到着した兵士たちは、勇ましく勝利を祝うというお決まりのパターンでは描かれていない。うなだれている兵士の背中や足が映し出され、破れた軍服姿の兵士、さらに、疲れてうずくまっている兵士の背中にたくさんの蠅が止まっている。当時、東宝文化映画部に所属して、映画のタイトル文字を担当していた進八郎によれば、亀井はこの映画のタイトル原稿を持ってきた時に「これ出来るだけ下手糞に書いて欲しい」、「戦地で疲れ果てた兵隊がありあわせの紙に、下手糞だが一生懸命になって書いたという気持ちを出して欲しい」⁶⁴と注文をしたことを語っている。このことから、疲れ果てた兵隊を描こうとしていたことは確かである。さらに今回は、田中中隊長の手記と亀井の構成した映像を比較することで、兵士の「空虚しさ」をより強調する構成になっていることがわかった。

それは漢口市街を示威行進後、西洋建築が目を引く漢口江漢関前に集結した兵士たちの前で、軍楽隊の演奏が行われる場面である⁶⁵（図12）。演奏を前に着座している兵士の軍服は破れており背中には蠅が群がっている。軍楽隊の真新しい制服との対比も描かれている場面である。『皇兵』によると演奏を聴いているのが田中隊と記載されている⁶⁶。その田中中隊長の手記をもとに、漢口入城を分析する。田中中隊長はこの時の模様を次のように記している。

十一月六日漢口街頭を入城式に代る軍楽示威行進を行い、途中江漢関の前で軍楽演奏後、君が代を再唱し、又陸軍の萬歳を三唱しました。この音頭は偶然にも私が取りましたが、東宝、同盟、大毎其の爲多数のカメラやトーキの永遠に記録するこの「大日本大陸軍萬歳」の三唱こそは、十四の時からお世話になった陸軍への私の心からの感謝と讃美を込めたものでした。⁶⁷（下線は筆者）

この手記の中では、実際に行われた事として、①軍楽示威行進、②軍楽演奏、③君が代を再唱、④陸軍の萬歳を三唱、と4つの行動が記されている。特に陸軍の萬歳三唱は思い入れのあるものであったと記してある。しかしながら、亀井が描いたこの場面には、①軍楽示威行進と②軍楽演奏は描かれているが、③君が代と④萬歳三唱はカットされていたので

⁶² 秦郁彦編『日本陸海軍総合辞典〔第2版〕』東京大学出版会、2005年、91頁。

⁶³ 土本典昭、前掲書、156-157頁。

⁶⁴ 加納竜一編『三木茂映画譜』ユニ通信社、1979年、46頁。

⁶⁵ 軍楽隊は1937年11月12日に動員令第十号下命という出動命令が通達され、「陸軍々楽隊」となった。当時の中支軍司令部付の山口軍楽中尉によると、1938年10月下旬に漢口に向かい、漢口陥落後フランス租界接収に軍楽隊が活躍したということであった。さらに、「若い軍楽中尉の声が力強く響く『軽騎兵の進撃！ズッペ』」との記述もあり軍楽隊が『軽騎兵』をよく演奏していたこともわかる。山口常光『陸軍軍楽隊史』三青社、1968年、261頁。

⁶⁶ 山中峯太郎編『皇兵』同盟出版社、1940年、口絵に「漢口軍楽行進中江漢関前に勢揃いの田中隊」とある。

⁶⁷ 山中峯太郎編、同上、207頁。

ある。これは、漢口に入城した兵士たちが疲れ果てているということを描きたいがために、意図的に君が代と万歳三唱を排除した行為と考えられる。また、ここで使用された曲はフランツ・フォン・スッペの喜歌劇『軽騎兵』序曲で、この曲は全体的に勇ましく勢いのある曲調だが、使用されたのは後半部分にあるわずか1分30秒ほどの物悲しく重々しい部分のみであった。しかも、転調し勇ましい曲調になる直前で終わっていることから、意図的に重苦しいイメージを構築しようとしたことは明らかである。

本来、戦意高揚映画が漢口陥落後の兵士たちの姿を示すのであれば、「君が代」であり「万歳三唱」であろう。しかしながら、亀井はこの映画を兵士の勇ましいところだけでない裏側、つまりは疲れている兵士を描き、空虚感を醸し出したのである。そのために、スッペの重々しい曲と、破れて蠅の群がった兵士の背中を用いたのである。



図 12 漢口江漢関前での軍楽隊の演奏

さらに、亀井が映画全体のヤマ場で大事なシーンだったと語るのが「火葬」の場面である。その部分は「大君の辺にこそ死なぬ—この言葉を思う時兵隊の感情は美しく昂揚する」の全面字幕と水田上等兵の妻シズエさんからの手紙を読み上げるシーンの間にあったという⁶⁸。亀井はこのシーンについて次のように語っている。

兵隊が芝や枯れ枝をたくさん集めてきて、そこへ死体を乗せてあるんですよ。最初画面は真っ暗なんです。そうすると「君が代」が歌い出される。この「君が代」がまたいいんですよ、ハスキーでね、調子っぱずれでさ、いかにも、泥くさい兵隊の歌だからね。野戦的なね。そして歌いだすと、兵隊が火をつけていくの。火がポーッと燃えると、十数名の戦友たちの捧げ銃の姿がシルエットで現われる。パチパチパチパチと木の枝がハゼるんですよ。もちろん焼いているのが本物の死体なんです。中隊長が、

⁶⁸ 亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリーの精神」『戦後映画の展開5』岩波書店、1987年、348頁。遺骨の名前は宇野真佐男、前掲書、131頁によると水田秀義上等兵とされてる。土本典昭、前掲書、162頁では永田秀夫上等兵との記載である。

これがほんとの皇国軍人の火葬だといっていた。⁶⁹

ところが、このシーンは完成されたフィルムではカットされており、このことについて亀井は全く知らなかったということである⁷⁰。瀬川によれば「このカットは恐らく公開をつよくのぞんだ当時の東宝文化映画部の、自己検閲的な処置」⁷¹だったのではないかと語る。火葬が余りにも直接的な死を訴えかけるために、東宝側が措置したと考えられるが、現場の軍人はそうは思っていないのである。この火葬に関しては、田中中隊長が末永伍長の戦死を知らせる遺族への手紙に、次のように記してある。「私が喪主として行ひました火葬実況は東宝亀井三木組が撮影して居ります。薄暗がりでしたが成功していたら御覧になれませう。『戦ふ兵隊』の一場面として現はれる筈でございます。」⁷²と記し、この場面を遺族に見て貰いたいと望んでいたが、結果、会社側の都合でカットされたのであった⁷³。仮に、亀井が映画全体のヤマ場であり大事なシーンと語る、火葬のシーンが映画に入っていたならば、死とリアルに直面することから、一層胸を締め付けられる場面になったことであろう。

これまで見てきたように、この映画の兵士像は勇ましきだけでなく、人間的な部分や日常生活、心理面など、これまでのニュース映画とは異なった、より現実的で素顔の兵士が描かれていた。しかしながら、兵士の現実的な日常生活を描いたとしながらも、当時の慰安所などの様子は全く表現されていなかったのである。

司令部付軍医として慰安所の衛生管理をしていた長沢健一によれば、漢口に本格的に慰安所ができたのは武漢陥落後である。上海や南京から慰安婦を率いてやってきた売春業者は、積慶里という地区に定住し、11月中には30軒の慰安所が出来て300人の慰安婦が入居した。戦闘部隊に追隨していた「移動慰安所」も存在し、陥落後この一行が積慶里の入居第一号になったということであった⁷⁴。亀井ら一行は、10月27日に漢口に到着し、12月中旬以降に東京に戻っている。したがって、11月中に30軒の慰安所が出来、300人の慰安婦がやってきたことも了承済みであった。「部屋は全部軍の兵站部というのがちゃんをつくって、このクッションいいぞとかなんとかいいながらね。だからピー屋の設営は兵隊にとっては最も楽しい一瞬だったけれども、こういうものは出してはいけない。」⁷⁵と、亀井は当時を振り返り語っている。さらに、二つの女を描けなかったことも述べており、それは強姦される女性と慰安婦のことであった。このように、この作品の中では慰安婦に関して、モニターや暗喩など様々な手法を用いて、その一端をも示すことはなかったのである。

3-2 観客に問う表現技法

この映画の最大の特徴はナレーションが全くなく、全面文字タイトル（以降、全面字幕と表記）を用いていることである。亀井はこの手法の目的を次のように語っている。

これまでの方法を発展させて、説明的ではなく、観客の想像性の中に構成してゆく、

⁶⁹ 亀井文夫、土本典昭、前掲書、348頁。

⁷⁰ 同上、348頁。

⁷¹ 土本典昭、前掲書、162頁。

⁷² 山中峯太郎編、前掲書、208頁。

⁷³ 野田によれば火葬の場面以外でも現存しているプリントは初号プリントから総体的に短くカットされており、特にラストシーンは初号プリントより大変短くなり、多くの編集替えが加えられて、いささか迫力が薄れていると述べている。野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』社会思想社、1984年、58頁。

⁷⁴ 長沢健一『漢口慰安所』図書出版社、1992年、49-50頁。移動慰安所は南京にあったものはトラックの荷台がアンペラで三つに仕切られてあったという。同上、16頁参照。

⁷⁵ 詳しくは亀井・土本対談を参照のこと。亀井文夫・土本典昭、前掲書、353-354頁。採録シナリオによればロシア正教会の場面に映っているのがロシア人娼婦であると記されているが慰安婦とは異なることから本稿では論じていない。土本典昭、前掲書、168頁。

という意図で行った。この為に、今度はアナウンスを全然使わないで、観客の想像性の燃焦点まで観客を誘導してくる為の誘導的な目的の少数のタイトルを挿入するだけにとどめた。⁷⁶

この部分は確かにナレーションとタイトルについて述べた箇所ではあるが、重要なのはこの映画が観客を導きながらも「観客の想像性に委ねる方法」を取り入れているところである。つまり、この映画は観客が受動的に鑑賞するのではなく、能動的に映画を解釈するというを示している。本項では、このような観点から観客の想像性を求める箇所や観客を巻き込む手法が取られている場面を検討して考察する。

まずは、ナレーションと全面字幕についての考察から始める。全面字幕の意味を明らかにするために、ナレーションと全面字幕の違いについて考えてみる。ナレーションは聴覚に訴えるものではあるが、映像の補足説明としての要素が強いために、視覚と聴覚の両方から情報が伝達され、物事が規定されやすい傾向にある。一方、全面字幕は、画面にある文字を観客自らが能動的に読まなければならない、その解釈もまた多様になる。さらに全面字幕のために映像が一旦断ち切られることで、観客が思考する「間」も提供することになるのである。

この映画の中には全面字幕が19枚挿入されており、この文字は亀井の直筆である⁷⁷。全面字幕に次のようなものがある。

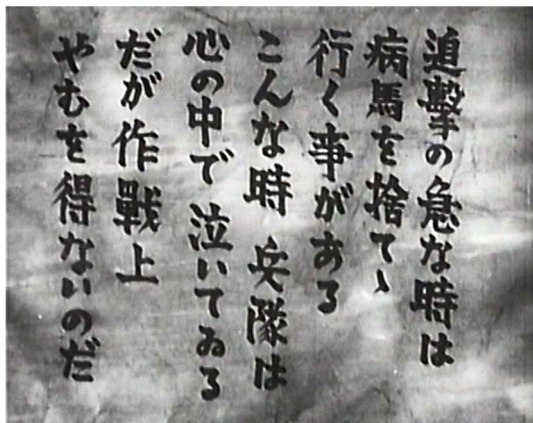


図13 亀井直筆の全面字幕

追撃の急なときは病馬を捨て、行く事がある。こんな時兵隊は心の中で泣いてゐる。だが作戦上やむを得ないのだ
(図13)

この全面字幕の前後の映像をみると、前には安寧から武漢三鎮（武昌、漢口、漢陽）へと向かう地図が表示され、一本道をトラックや騎兵隊、荷馬車や牛車、さらにそれを引く兵士、荷物を背負って歩く兵士の列が映し出されている。その後、この全面字幕が挿入され、音楽が悲しい曲調に転調した後、道端

に置き去りになった馬がゆっくりと倒れていく場面という構成になっている。この廃馬が倒れていく場面の演出手法に関しては、重要な点であることから、この後の項で論じることにする。

この一連の場面には、兵士も馬も牛も武漢に向けて全力で進んでいる様子が描かれている。しかし、この全面字幕には、「病馬」を捨てていくと書かれており、この後に繋がれた映像も馬が倒れるシーンであった。これは、兵士に関して直接的な表現ができないために馬に置き換えたと考えられる。観客は馬から兵士へと想像を膨らませながら、このメッセージを読み取ることが必要なのである。亀井も全面字幕について、「『戦ふ兵隊』では、もう解説が入られなくなってきたわけだ。だから、解説を入れなくて、こっちが見たままの感情というか、印象というかを観客に伝えるのには、あの方法しかなかった」⁷⁸と語る。亀井は実際どのような状況に直面して、この場面構成を観客に示そうと思ったのか、田中

⁷⁶ 亀井文夫、前掲書、1939年春季特別号、105頁。

⁷⁷ 秋山邦晴、前掲書、130頁。

⁷⁸ 同上、130頁。

中隊長の手記から抜粋する。

漢口へ漢口へと人も馬も砲車も恐ろしい勢ひで進みました。漢口近くになった時は皆もう物も言はずに、いや言へずに、只眼だけを異様に光らして漢口の方を睨みつゝ進みました。マラリヤや赤痢について行けなくなつたものは、いよいよという時地べたにどつかり座つて泣いていました。中隊の北支以来の勇士室屋曹長も歩き死にに死にました。その外幾何の勇士達が病ひと戦ひつゝ、苦悩の揚句、隊列を離れましたことか。

このような現状を、この場面構成だけで想像することは、実際には困難であるかもしれないが、少しのニュアンスだけでも伝えたいという思いの表れであることは理解できる。亀井自身も赤痢になり、後方に下がるざるを得なかつたわけだが、たくさんの兵士たちが倒れていく姿は、目に焼き付いていたことであろう。

次に、音のモンタージュに関しての考察である。これまでの分析で、映像のモンタージュを駆使していることは明らかにしてきた。そこから発展した手法で、画とは直接関係のない音を映像にモンタージュして、新しい次元のものを生み出すことをエイゼンシュテインが行っており、亀井はこの作品の中で、この手法を取り入れたと語っている。

爆撃で破壊された漢口の停車場の一場面があった。機関車がこわされている。人一人いない静けさである。そこへ一匹の猫が、のそのそと歩いて来る。私はこの場面に肉声の赤ん坊の泣声をモンタージュしてみた。その結果、効果の点では幾萬の疑問があったが、少なくとも単なる廃きよを描いただけではなくて、戦争そのものの非人間的兇暴さを表現しえたと思う。⁷⁹

これは図14の場面を指しており、廃墟となった列車のホームを猫がゆっくり歩いていく映像に、乳児の泣声だけが聞こえる。確かに亀井の言うように、画面と直接関係のない音をモンタージュしている。上記ではこの場面が「単なる廃きよを描いただけではなくて、戦争そのものの非人間的兇暴さを表現しえた」と語っているが、この映像と音のモンタージュが、どのような新しい次元のものを生み出し、観客に何を連想させるために行った手法なのだろうか。

実は図15は、日本軍の爆撃によって破壊された上海南駅で泣き叫ぶ赤ん坊の写真で、1937年10月4日号の『ライフ』誌に「上海南駅のこの写真を1億3600万人がみた」と掲載されたものである⁸⁰。この写真によって、日本製品不買運動を巻き起こすなど大きな反響を呼んだのであった⁸¹。亀井は破壊された列車の映像と乳児の泣声によって、上海南駅の泣き叫ぶ赤ん坊の写真を観客に連想させ、戦争の暴力性を訴えたのである。しかしながら、この15秒ほどの短い場面を一度見ただけでは、猫の歩く姿が目につくことから、猫の鳴き声なのか、乳児の泣き声なのか不明なこともあり、亀井の言うように幾人の人がこの写真を連想することができたのかは、疑わしいところである。

⁷⁹ 亀井文夫「映画のモンタージュについて」『映画季刊・第1集』季節社、1948年11月、21-22頁。モンタージュ論の発展形としてブドフキンが行った音と画との非同時性から始まり、エイゼンシュテインが画とは直接関係のない音をその映像にモンタージュして、新しい次元のものを生み出す手法を行っていた

⁸⁰ 小柳次一他『従軍カメラマンの戦争』新潮社、1993年、93-94頁。

⁸¹ 白石真理・堀宜雄『名取洋之助と日本工房』岩波書店、2006年、ix頁。



図 14 漢口の停車場



図 15 「上海南駅のこの写真を1億3600万人がみた」
『LIFE』1937年10月4日号

さらに、撮影助手の瀬川は「十一月とはいえ、昼は高温多湿の漢口、死体が放置され死臭をただよわせる駅に、犬猫が屍体をあさっていた」⁸²と語る。これまで論じてきたように直接このような場面は映すことができないことから、地べたに仰向けになって碎けて落ちている像や道端で朽ち果てた動物の死骸など、この映画には観客に人間の死を想像させるメタファーとして、様々なものが挿入されているのである。

最後に観客を巻き込む手法とみられるのが、点呼から皇居遥拝、勅諭奉読の場面（図16-図17）である。雨が降っているためなのか、狭い路地に兵士が二列に整列しており、「右向け右！」との掛け声と同時に全員がカメラ目線になるという場面である。ここも画角が変わらないノーカットで、一連の流れが収められている。

「気をつけ！番号！」で32番まで各自番号を言う。（図16）

⁸² 土本典昭、前掲書、168頁。

(省略)

「第三分隊、異常ありません！」

「第二分隊、異常ありません！」

「半ば、右向け右！」(図17のように全員がカメラ目線になる)

「脱帽！」(全員カメラ目線で帽子を脱ぐ)

「皇居遥拝、最敬礼！」(全員カメラに向かってお辞儀をする)

「直れ！」(全員カメラに向かって直る)

「勅諭奉読！」

「ひとつ、軍人は忠節を尽くすを本文とすべし！」

「ひとつ、軍人は礼儀を正しくすべし！」

(以下、士官の後について、全員カメラ目線で最後まで復唱)

「皇居に対して黙とう！礼！直れ！着帽！」



図16 点呼の様子



図17 皇居遥拝、勅諭奉読の場面

これは、「右向け右！」の号令以降、「着帽！」に至るまで、集団でのカメラ目線になるという特殊な場面である。この行為により、これまで客観的に第三者として映画を見ていた観客は、自分に向かって脱帽し、お辞儀をする兵士たちと正対するという錯覚に陥るのである。その際、兵士全員が急に自分を見ているような感覚に陥り、驚きと気恥かしさが交差し、居心地の悪さを感じるなど、異化効果を用いた場面と考えられる。⁸³

このように、この映画の中では観客を導きながらも、観客の想像性に委ねる方法を取り入れ、観客を巻き込みながら映画自体が成り立っていたのである。

3-3 亀井の演出手法

①道端で馬が倒れるシーンの演出

この映画の中で、誰もが名シーンとして挙げるのが「道端で馬が倒れるシーン」である。命果てそうな馬が道端で倒れこむシーンを撮影したもので、悲しげな音楽と共に生命の儚さを感じさせ、人々の心を打つ場面である。これまで、亀井や音楽担当の古関裕而が、さ

⁸³ 異化はロシアのヴィクトル・シクロフスキーによるものであるが、その後、異化効果としてブレヒトの叙事演劇理論となった。観客が感情移入せずに主体的に考えるよう、舞台において中断やショックを用いる演出手法である(ヴァルター・ベンヤミン、浅井健二郎編訳、久保哲司訳「叙事演劇とか何か」『ベンヤミン・コレクションⅠ近代の意味』筑摩書房、2013年、535-549頁) 亀井がブレヒトの演劇手法を使っていると考えられる根拠は、手法の類似性だけではない。亀井は『日本の悲劇』(1946)製作後に東宝に復帰するが、その際、劇映画の企画案を出している。その一つの企画『前科者アパート』に関して、亀井が『三文オペラ』まがいのものだった(亀井文夫『たかふ映画』岩波書店、118頁)と記していることから、ブレヒトの影響は大きいと考えている。

らに先行研究でもこの場面を感動的な場面として語っていた⁸⁴。しかし、このシーンがどのような状況で撮影されたのかについては、これまでの先行研究では全く触れられていない。今回、文献を紐解いていく中で、カメラマンの三木の言説と考えられる資料から、この場面の詳細な撮影方法が浮き彫りになった。そこからは、感動とは程遠い亀井の強引な撮影手法が明らかになったのである。本項ではこの場面を検証した上で、亀井の演出手法や亀井と三木の「ルーペ論争」に至るまでを考察する。

まず、この場面について亀井は1958年に撮影当時を振り返り、次のように語っている。

野中の、白いまっすぐな、遠い一本の道。人ひとりいない寂莫。日本軍が前進していったあと、行軍にたえられなくなったため捨てていかれた病馬の廃馬がたった一匹一動くことも出来ずに立ちつくしている—こんな情景にぶつかると、カメラを向けずにいられなくなったから、ぼくはこれを撮影したのだ。うつしているうちに、馬は古木がくずれおちるように倒れ、荒々しい息づかいを最後に、死んでゆく、ぼくにとっではもはや、人間と馬との区別などは、全くなくなる。ただそこにあるのは戦争と生命の悲痛な関係の実証だけだ。兵器としての馬を描けば、或は検挙されるようなことにならなかったかもしれない。しかしぼくは、馬を、ただの兵器として見ることは出来ないほど、生命の魅力に取りつかれていた。戦場の奥深く入り込めば入り込むほど生きるという意識が、ますます鮮明にカメラに映ってきた。⁸⁵

このように述べ、この場面は「戦争と生命の悲痛な関係」を描くことを目的として撮られていること、「馬をただの兵器として見ることはできないほど、生命の魅力に取りつかれていた」と生命の尊さを説いている。

しかしながら、宇野真佐男著『幻の原爆映画を撮った男 三木茂一映像に賭けた生涯』の中では、亀井の言説とはかけ離れた亀井の撮影方法についての記述が見られた。この書は三木の知人で映像評論家の宇野が、三木から記録に残すよう依頼されたもので、1973年から週に一度、夕飯を食べながら二時間ほどの口述した記録と、三木の生前の文章を合わせてまとめたものである⁸⁶。ここには「道端で馬が倒れるシーン」について、次のように記されていた。

『戦ふ兵隊』のなかに、最も美しく悲しいシーンといわれた路上に死ぬ軍馬の哀感のシーンがある。それは、戦場での兵士の死を暗示して一だんと印象を強めている。場所は中国大陸の武昌から岳州を通りすぎた最前線に近い、だれも通らぬ平原の一本道。そこに一頭の廃馬がぼんやりとたっている。さっそく、三木はカメラを据えてクランク開始。しかしなかなか倒れないので、演出の亀井が石をもって馬に近づき胴体に投げつけた。すると、馬はふらふらとくずれるようにすわるように倒れたのである。このように、ドキュメンタリー映画の演出はきわめて画面に迫力をあたえるものである。

87

この中の事実関係を整理すると、(1)一頭の廃馬に向けて三木がカメラを回していたが、馬が倒れない。(2)亀井が近づき馬の胴体に石を投げた。(3)馬がゆっくり倒れた。と3つの工

⁸⁴ 先行研究ではハイ B.ピーター、前掲書、97頁。Abé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p.168。亀井と古関に関しては、秋山邦晴、前掲書、133頁参照。

⁸⁵ 亀井文夫『『暗い谷間』の思い出』『記録映画』1958年12月号、6頁。

⁸⁶ 宇野真佐男、前掲書、26頁、206-210頁。三木と宇野の関係は1934年「日本映画技術協会」創立後、月刊『映画と技術』を発行する際に宇野は常任理事、三木は理事であった。

⁸⁷ 宇野真佐男、前掲書、191頁。

程を語っている。映画で使われていた映像はどのような構成になっていたのかを見てみると、この場面は3つのショットから成り立っていた。1つ目(図18)は右手手前から奥の中央へと続く一本道の左下に馬が映っており、画面上半分は空が占めている。これはカメラと馬の距離がある程度離れていることを示している。2つ目(図19)は至近距離から撮ったもので(あるいはズームイン)、馬が画面の三分の二ほどに大きくなっている。また、写真ではわかりにくいですが、一本道をトラックが手前から奥へと走っており、編集したために途中で消えている。3つ目(図20)の構図は2つ目と同じだが、馬は頭を手前に向けてそのままゆっくりと倒れていくというショットである。



図18 「廃馬が倒れるシーン」①



図19 「廃馬が倒れるシーン」②



図20 「廃馬が倒れるシーン」③

これらを三木の言説と合わせ、なぜ3つ映像になったのかを考察する。図21はこの3つのショットと亀井の行動を合わせたものである。図21では上記の3つのショットを①～③という表記で解説する。まず、①の映像では、三木がカメラを回して馬が倒れるのを待ち構えていたが、思うように倒れてくれない。そこで亀井が近づいていく。そのままのカメラ位置では亀井が映り込んでくるために、亀井が映り込んでくるのを避けるために、三木はカメラのサイズを馬に近づける。(②の映像) こうすることによって、亀井は画の中に入っていない。カメラ位置が変わったためにここで一度フィルムをカットする必要がある。(カット①) 次に亀井が石を投げ、その石が胴体に当たった部分をカットする必要がある。(カット②) そのために、②の映像の一本道を走っていくトラックも途中で消えてしまうという編集になっている。そして③の映像が倒れる馬となる。このようにして、一連のシーンが出来上がったと解釈が可能である。

さらにこの場面は、馬のみではなく一本道が果てしなく続く様子が、置いて行かれた生命の儚さを醸し出しており、倒れない馬に亀井が石を投げつけた行為を、全く感じさせな

い構図になっている。全面字幕の箇所でも論じた通り、列をなして移動する兵士たちから全面字幕と馬が倒れるシーンまでは、亀井が観客に自らの想像力で兵士たちを思い描けるように訴えた場面でもあった。しかしながら、戦時中とはいえ石を投げつけて倒れさせた場面と知っていたならば、これまでの先行研究や評論で、この場面をここまで絶賛したかは甚だ疑問である。亀井は自分の表現したい編集の素材を自ら作り上げていく傾向があることが、ここからも明らかである。



図 21 編集時のカットした部分

②中国人の子供の顔

漢口従軍中に、類似する亀井の手法はこれにとどまらない。これまでも何度も話題に挙げられた中国人の子供の顔を無理に撮影しようとしたことである。従軍撮影に同行したカメラマン助手の瀬川順一は、撮影当時を振り返って次のように述べている。

夕方だから帰ろうとして、ひょいとある曲がり角をまがるとぼかんと小さなたんぼが何枚かあって、秋でしたから子供たちが稲刈りをしているんです。カメラを回すか回さないうちにぼらぼらと逃げ出したんです。こわいですよ、それは。ぼくら戦闘帽をかぶっているしね、カメラが三脚に乗かって子供たちのほうを向いているんですから。子供たちがぼらぼらと逃げたら、いちばん大きい子をぱっと亀井君が抱きしめたんです。そしたらワーッと泣いたんです。こどもですから。そしてね亀井さんが「三木君！これだ、これだ」といったんです。「亀井君の手がはいるじゃないか」と三木。「手なんか入ってかまわないよ。回せよ回せよ」と亀井。とうとう三木さんが回さなかったんです。「映画にはこれが必要なんだ。そのことによって中国の人民が映るんだ」と亀井さんがおっしゃったんですよ。⁸⁸

亀井は中国の現実を訴えるために、逃げていく子供を捕まえて泣いた中国人の子供の顔をカメラに収めようとした。一方、カメラマンの三木は、子供を抑える亀井の手がフレームの中に入るために、記録映画の手法としての画が成立していないと判断し、カメラを回さなかったということである。しかし、三木は手が入るというだけでカメラを回さなかった訳ではないであろう。手が入るという理由であれば、一度カメラに収録しておいて後でカットすれば良いのである。したがって、カメラを回さないのは亀井の行為に対する一種の抵抗と考えられる。亀井は表現したい映画の素材として子供を追いかけ、泣かせてまでもカメラに収めようとし、無理矢理にでも現象を作ってしまう手法が伺える。しかし、三木はこのような現場において、恐怖を抱かせてまで無理やり作り出す手法に疑念を抱いており、これに対する抵抗と考えられる。

③亀井と三木の論争「ルーペ論」

従軍撮影から帰国して1年後の1940年、亀井と三木の間では「ルーペ論」と呼ばれる、

⁸⁸ 吉田和比古「メディア、あるいはファシズム— (3) ドキュメンタリスト・亀井文夫と戦意高揚映画」『法政理論』第33巻第1号、新潟大学法学部、2000年8月号、140-141頁。

紙面上の論争が繰り広げられることになる。発端となったのが雑誌『文化映画研究』が主催した「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」での亀井の発言である。この座談会には東宝から亀井と『南京』(1938)の監督である秋元憲、同盟の田中喜次、芸術映画社の石本統吉、評論家の上野耕三の5人が参加していた。その座談会の場で、最近の良い傾向として、監督が撮影者と共に現場に行くことに加え、今年はシナリオを作るために実際に現地に赴き、情報収集や実体験を行うことが可能になったとの意見が出された。その際、亀井が「カメラマンはルーベからしかものを見ない。目隠しされた馬の様なものだ。カメラを預かっている以上、それは当然なことなのだが。だからこそ、演出者が後や側面の世界を見る為に必要になってくる」⁸⁹と発言したのである。

これに対し、同誌の次号でカメラマンの三木が「文化映画演出者への手紙」と題して、カメラマンルーベ説を肯定した上で「とにかく理屈を云える人なら誰でも演出家になれると云うのがこの世界での現状のようです」⁹⁰と演出家に対して苦言を述べたのである。



図 22 撮影時の三木茂カメラマン：国立映画アーカイブ所蔵

さらに、次号で座談会に参加していた秋元が三木の不満には賛成だが「本当はそうした演出者ばかり集めて足れりと考えているようなスタジオの責任者達にこそ送り届けられるべきではなかったか」⁹¹と反論した。また、亀井は三木に対し「撮影と云う方法が、現象の創造的記録に終始してゐるとは云え、それを行ふカメラマン自身は、當然『現象』の本質への理解を多分に持つべきである。記録が創造的に行われる爲には、それへの理解は不可欠である。それにもかゝらず、従来の日本のカメラマン訓練の方法では、こうした理解への意義が、比較的後廻しにされがちであった」⁹²と不満を述べたのだ。さらに、文化映画の手法は始まったばかりなので、対立するのではなく共同的精神で協力し合おうと提案した。

それに対し次号で三木は『演出者はカメラマンの視野の狭さ嘆き、カメラマンは演出者の無能に悩まされる』と云った空気が、何処にも漂つてゐるのではなかつたのでせうか。(中略) 演出者とカメラマンのバラバラの対立感情は、すでに発生してゐる事実です」と述べ、演出者は映画的テクニックにばかり気を取られ、「現象」の本質的な意義の上に立ち、世界を眺めているのではない、演出家としても文化映画理論家としても未熟との内容も記して

⁸⁹ 亀井文夫他「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」『文化映画研究』1940年第3巻第2号、2月号、24頁。

⁹⁰ 三木茂「文化映画演出者への手紙」『文化映画研究』1940年第3巻第3号、3月号、64-65頁。

⁹¹ 秋元憲「三木茂の手紙を転送する」『文化映画研究』1940年第3巻第4号、4月号、116頁。

⁹² 亀井文夫「三木さんの『文化映画演出者への手紙』の意義」『文化映画研究』1940年第3巻第4号、117頁。

いる。⁹³

このように、『戦ふ兵隊』で従軍した二人の論争が4カ月もの間、紙面上で繰り広げられたのであった。

おわりに

亀井の初めての従軍撮影は、戦場の凄まじさに加え、亀井自身の病気やスタッフが行方不明になるなど、死と直面したものであった。そのような状況の中で、これまでの戦意高揚映画のような勇ましい兵士像ではなく、亀井が考える戦争の真の姿、「空虚しさ」をテーマに『戦ふ兵隊』を製作した。本稿では、この作品に関しての先行研究がこれまで論じていない亀井が用いた表現技法や演出方法に着目し、それらを映像や一次資料から分析して考察を加えた。その結果、以下のようなことがわかった。

この映画は中国人の悲しさを増幅するクレショフ効果とモンタージュ手法が使われており、冒頭とラストに中国人の様子を描いていることから、中国人の悲しさを一つの柱と捉えている。これは、先行研究を踏襲する結果となった。さらに、メインとなる兵士の表象は、人間的な部分や日常生活や心理面など、これまでのニュース映画に描かれていた戦意高揚が目的の兵士の姿ではなく、より現実的な兵士が描かれていた。漢口入城シーンでは兵士の身体や曲調による虚しさと共に、田中中隊長の手記により「君が代」と「万歳三唱」を編集で排除した事実が明らかになり、重苦しいイメージを意図的に構築しようとしたことがわかった。しかしながら、人間性や日常生活を描いたとしながらも、当時の漢口に出来たばかりの慰安所などの様子は全く表現されていなかった。

さらに、この映画の中では観客を導きながらも観客の想像に委ねる方法である、全面字幕、音のモンタージュ、比喩、異化効果を取り入れていた。観客を巻き込むことで、この映画自体が成り立っていたのである。

演出手法に関しては、この映画の中の有名な「厩馬が倒れるシーン」において、実は亀井が石を投げて馬を倒したことを三木の口述文献から明らかにした。「泣いた中国人の子供の顔」を無理やりカメラに収めようとしたことと合わせて、表現したいものの素材を作り上げてでもカメラに収めたいという亀井の演出手法の一端を示した。

亀井は規制がある中で、観客に伝えたい意図を様々な表現技法によって表した。そのような中、亀井が思い描いた映像を作り出すためには、強引とも取れる演出手法を使用することも厭わない姿勢も垣間見た。しかしこれらは、映画を見た観客がそこから何かしらの意図を汲むことを信じ、たえず主体的に解釈するようという亀井から観客へのメッセージでもあったのである。

最後に、亀井が初めて従軍し様々な手法を駆使して完成させた『戦ふ兵隊』は、公開直前に中止となった。その一か月後の雑誌に、亀井は次のように寄稿している。

政府は、たとへ、現存の事実でも、不利益になることは、発表を許さない。ことに、戦争体制下の現在の如きは、秘密機密が充満してゐる。云つていいことと、悪いことの区別が、極端にデリケートだ。人々は、ビクビクして、結局、唇寒しなどと考へて、黙つてゐるにしくはない。と云つた消極性を見逃せない時代である。それ許りではない。真実を語つてはいけないどころか、時に嘘だつて、本當らしく、積極的に宣伝しなければいけないこともある。真実も、くそも、あつたものではない。要は、国

⁹³ 三木茂「再び文化映画演出者への手紙」『文化映画研究』1940年第3巻第5号、5月号、182-185頁。

家の当面の利益だからである。⁹⁴

このように述べ、中止になった不満と真実を語る難しさを述べている。この作品は観客に思考してもらうことで成立する映画手法だが、それ自体、既に許されない時代に突入していたのである。

参考文献一覧

- 亀井文夫『『戦ふ兵隊』からの経験』『シネマ旬報』1939年春季特別号。
亀井文夫「記録映画と真実と」『映画評論』1939年5月号。
亀井文夫他「日本文化映画の初期から今日を語る座談会」『文化映画研究』1940年第3巻第2号。
亀井文夫「三木さんの『文化映画演出者への手紙』の意義」『文化映画研究』1940年第3巻第4号。
亀井文夫「映画のモンタージュについて」『映画季刊・第1集』季節社、1948年11号。
亀井文夫『『暗い谷間』の思い出』『記録映画』1958年12月号。
亀井文夫「コミンテルンと雑魚一匹」『文学』VOL.29、1961年5月号。
亀井文夫、内海愛子対談「上映されなかった『戦ふ兵隊』」内海愛子編者『ぼくらはアジアで戦争をした』梨の木舎、1986。
亀井文夫、土本典昭「ドキュメンタリーの世界」『戦後映画の展開5』岩波書店、1987。
亀井文夫『たたかう映画』岩波書店、1989。
- 秋元憲「三木茂の手紙を転送する」『文化映画研究』1940年第3巻第4号。
秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々1 古関裕而・亀井文夫対談」『キネマ旬報』1975年7月下旬。
石川達三『生きていく兵隊』中央公論新社、2015。
井本熊男『支那事変作戦日誌』芙蓉書房出版、1998。
岩崎昶『映画と現実』春陽堂、1939。
岩崎昶「戦後三十年の時点に—『戦ふ兵隊』再見—」『文化評論』1975年7月号。
宇野真佐男『幻の原爆映画を撮った男』共栄書房、1982。
大月功雄「総力戦体制と戦争記録映画—亀井文夫の日中戦争三部作をめぐって—」『年報・日本現代史』2018年第23号。
加納竜一編『三木茂映画譜』ユニ通信社、1979。
小柳次一他『従軍カメラマンの戦争』新潮社、1993。
佐藤真『愛蔵版ドキュメンタリーの地平』凱風社、2009。
佐藤忠男『キネマと砲聲』リプロポート、1985。
清水晶『戦争と映画』社会思想社、1994。
清水盛明「戦争と宣伝」荻野富士夫編『情報局関係極秘資料 第8巻 復刻版』不二出版、2003。
白石真理・堀宜雄『名取洋之助と日本工房』岩波書店、2006。
ジェイムズ・モナコ『映画の教科書—どのように映画を読むか』フィルムアート社、1991。
J・オーモン他『映画理論講義』勁草書房、2002。
鈴木志郎康『映画素志』現代書館、1994。
スティーヴ・ブランドフォード他『フィルム・スタディーズ辞典』フィルムアート社、2004。
谷川義雄「十五年戦争下の『文化映画』」『戦後映画の展開』岩波書店、1987。
田中純一郎『日本教育映画発達史』蝸牛社、1979。
土本典昭「採録シナリオ亀井文夫戦ふ兵隊完全復刻」『辺境4』夏号、記録社、1987。

⁹⁴ 亀井文夫、前掲書、1939年、5月号、45頁。

- 長沢健一『漢口慰安所』図書出版社、1992。
西岡香織『報道戦線から見た「日中戦争」』芙蓉書房出版、1999。
野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』社会思想社、1984。
ハーイ B. ピーター『帝国の銀幕』名古屋大学出版、1995。
秦郁彦編『日本陸海軍総合辞典〔第2版〕』東京大学出版会、2005。
ヴァルター・ベンヤミン、浅井健二郎編訳、久保哲司訳「叙事演劇とか何か」『ベンヤミン・コレクション I 近代の意味』筑摩書房、2013。
フィオードロワ・アナスタシア『リアリズムの幻想』森話社、2018。
牧野守『映画学の道しるべ』文正書院、2011
馬淵逸雄『報道戦線』改造社、1941。
三木茂「戦ふ兵隊」『東宝映画』東宝映画社、2巻7号、1939年2月上旬号
三木茂「文化映画演出者への手紙」『文化映画研究』1940年第3巻第3号、3月号。
三木茂「再び文化映画演出者への手紙」『文化映画研究』1940年第3巻第5号、5月号。
三木茂「随想『戦ふ兵隊』」『気骨のカメラマン三木茂特集』高知県立美術館、2001。（『ユニ通信』1975年6月9日号よりと記載）
宮島義勇「宮島義勇回想録」『キネマ旬報』1984年4月下旬号。
山口常光『陸軍軍楽隊史』三青社、1968。
山中峯太郎編『皇兵』同盟出版社、1940。
山本幸太郎「ニュース映画評」『キネマ旬報』1938年11月21日号。
山本薩夫『私の映画人生』新日本出版社、1984。
山本武利「日本軍のメディア戦術・戦略」『「帝国」日本の学知 第4巻メディアの中の「帝国」』岩波書店、2006。
吉田和比古「メディア、あるいはファシズム— (3) ドキュメンタリスト・亀井文夫と戦意高揚映画」『法政理論』第33巻第1号、新潟大学法学部、2000年8月号。
陸軍省新聞班『国防の本義と其強化の提唱』1934年10月号。
Abé Mark Nornes, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
Kees Bakker, “‘They are Like Horses with Blinders on’ One war, two views: Joris Ivens and Fumio Kamei, China, 1938”, *Studies in Documentary Film* Volume 3, 2009.
- 『キネマ旬報』1938年9月21号。
『キネマ旬報』1938年10月11号。
『キネマ旬報』1938年10月21号。
『キネマ旬報』1938年12月11号。
『国際映画新聞』復刻版 第58巻、第240号～第243号 2007。

DVD『戦ふ兵隊 戦記映画復刻版シリーズ』日本映画新社（1939年製作）

【図版出典】

【図1】 国立映画アーカイブ所蔵

【図2】 『キネマ旬報』1939年3月21日号

【図3～図14】 DVD『戦ふ兵隊』

【図15】 『LIFE』1937年10月4日号 102頁

https://books.google.co.jp/books?id=wkQEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false （2020年2月6日閲覧）

【図16～図20】 DVD『戦ふ兵隊』

【図21】 DVD『戦ふ兵隊』を基に筆者作成

【図22】 国立映画アーカイブ所蔵